Циклизација Кишове прозе

Кишова проза показује наглашену тенденцију ка циклизацији. Сам писац је *Ране јаде*, *Башту*, *йейео* и *Пешчаник* повремено звао породичним циклусом, породичном трилогијом или, најрадије, **Породичним циклусом.** Прва два наслова је критика и публицистика такође често користила. Трећи је сам писац претворио у наслов своје трилогије која се појавила у елитном "Колу" Српске књижевне задруге, постхумно испуњавајући пишчеву жељу.

Нарочито је изразита тенденција Кишових новела ка циклизацији. Под **циклусом новела** подразумијевамо ону релативно строго организовану новелистичку збирку (или дио збирке) у којој новеле задржавају своју **аутономну** вриједност (и значење), али добијају у збирци и нову, **контекстуалну вриједност** (односно значење) која се само у контексту циклуса може осјетити, а изван њега нестаје. **Аутономном вриједношћу** зовем ону вриједност коју новела посједује као самостално дјело, независно од цјелине збирке (односно циклуса). **Контекстуална вриједност** постоји само у оквиру циклуса и резултат је контекста. Циклизиране новеле имају двоструку природу: постоје као самостална дјела и као дјелови циклуса.

Контекстуалним вриједностима (и значењима) веома су сродне оне што их зовемо **индукованим.** Њих смо резервисали за цитате који преживљавају деконтекстуализацију (извлачење из матичног контекста) и реконтекстуализацију (уношење у нов контекст) при чему се индукују нова значења и вриједности унутар једне новеле. Некад цијела новела може бити престилизован цитат, па се онда нове вриједности индукују унутар циклуса *(Пси и књиге* у Кишовој *Гробници за Бориса Давидовича).*

Циклизацијом новела зовем систем поступака којим се новеле доводе у циклус. Тај процес се може одвијати и на синтагматској и на парадигматској оси. Најчешће је доминантан на једној од њих, па га зато зовемо **синтагматски** или **парадигматски принцип циклизације.** То је по правилу свјестан процес, дио ауторског плана, а карактеристичан је за писце који су преко циклуса новела освајали форму романа. Зато се један тип романа и зове новелистички, јер се развио из новелистичког циклуса (Љермонтов, Гогољ). Зато је циклус новела по правилу **хибридна форма.**

Иако је *Ране јаде* оставио без жанровске ознаке испод наслова, Киш нам на њихову деликатну жанровску природу скреће пажњу у БИГЗ-овом издању *Изабраних дела*, напомињући да је *Еолска харфа* касније дописана, али да "тематски припада том **циклусу**", па ју је стога "уврстио у ову **збирку** на крају **баладе,** као неку врсту **лирског епилога**" (подвукао Ј. Д.). Ауторски исказ недвосмислено потврђује хибридни карактер *Раних јада*, што је на парадоксалан начин учињено у још једној изјави, према којој писац ово своје дјело зове **романом.** Ако се једна збирка прича завршава, лирским епилогом и ако се може звати романом, онда се може претпоставити да се ради о чврстој и планској синтагматској циклизацији.

Доиста, осамнаест раније објављених прича и деветнаеста дописана *Еолска харфа* имају строг и утврђен распоред да би мијењање тог распореда озбиљно нарушило, а некад и потпуно разорило цјелину књиге: незамисливо је да се на почетку нађу двије посљедње или на крају двије прве приче. Чак је и структура појединих прича, а нарочито њихова ритмичка организација, усклађена с "комбинацијом", односно с мјестом и функцијом у цјелини. Анализа појединих прича то недвосмислено потврђује. Приче су циклизиране тако да граде заједничку, јединствену причу о истом лику (Андреас Сам) и његовом дјетињству, при чему је могућно пратити развој јунака, промјену простора (Бемова улица – Нови Сад, Бакша, Цетиње), еволуцију очевог лика и развијање заједничког сижеа између уводног и завршног лирског записа. Свака прича представља једну карику у сижејном ланцу.

Очигледно је, дакле, да је компоновање цјелине комбинација на синтагматској оси, прављена по логици приповједачког говора, и не допушта измјене мјеста међу дјеловима "синтагме."

Киш се послије породичне трилогије вратио новели, и то опредјељење је било трајно. Зато је исправно његову посљедњу фазу звати новелистичком. Новеле нијесу више исјечци из живота једног јунака, исјечци чијим би се комбиновањем створила једна заједничка прича о једном књижевном јунаку. Сада је новела за Киша сажети роман, "роман на длану", животопис. Док су *Рани јади* водили ка роману *(Башта, йейео, Пешчаник)*, у *Гробници* и *Енциклойедији* сажимају се и згушњавају потенцијални романи у кратку форму новеле. Пут је обрнут: не од новеле ка роману, већ од романа ка новели.

Остао је, међутим , поступак циклизације. У поднаслову *Гробнице* стоји: "седам поглавља једне заједничке повести", а на другом мјесту је зове "историјским романом".

Новеле, међутим, нијесу повезане истом сижејном линијом, истим јунацима, простором и временом. Свака новела је сижејно затворена и у том погледу се не везује с другом. Простор им је различит и огроман: Буковина, Пољска, Ирска, Шпанија, Француска, Мађарска, Русија. Јунаци су им различити, иако се у неколике спорадично јављају Борис Давидович и Чељустњиков. Новеле које су "животописи", а не исјечци из живота, које имају различите и самосталне сижее и јунаке, опиру се синтагматској циклизацији. Уз то, временска вертикала ове књиге дубока је шест стољећа!

У непосредном сусједству су се нашле новеле *Гробница за Бориса Давидовича* и *Пси и књиге*, с недвосмисленом сугестијом да је судбина Бориса Давидовича и својеврсна варијација судбине Баруха Давида Нојмана, при чему је – вели писац – "у овом контексту редослед **варијанти** без већег значења". Ријеч **варијанта** написао је и подвукао Киш, истичући сродност међу јунацима и судбинама што их дијели шест вјекова. Те судбине су парадигме, настале на парадигматској оси, о чему свједочи и пишчева напомена: пошто је написао *Гробницу*, Киш је, читајући један инквизиторски записник, дошао на идеју да би, прилагођавајући цитат, могао направити "варијанту".

Овим је цијела књига добила на временској универзалности и дубини: стаљинизам, чистке, убиства, спаљивање књига, покрштавања, идеолошка и религијска ломљења људи имају своје дубоке антрополошке и историјске корјене: Борис Давидович је стар најмање шесто година.

И остале новеле овог циклуса поређане су на вертикалној, парадигматској оси. Временски су смјештене у 20. вијек и јесу низ парадигматичних судбина: сви јунаци су "полуге историје", "комесари", жртве фанатизоване идеологије. Највећи број их је завршио у логорима. Сви бивају сломљени; остављају своје кости без гробова и праве истине о својој судбини. Пресудно је за циклус да се новеле међусобно призивају и освјетљавају; да у циклусу стичу контекстуалне и индуковане вриједности. И простор има интегративну функцију, подижући значење догађаја на виши, општији ниво: нијесу то случајне судбине, инциденти, већ универзалне појаве, парадигме свијета и вијека, глас и слика интернационализоване историје. Описан је "европски круг кредом".

Новеле су, дакле, циклизиране, без обзира што нијесу повезане истим јунацима или истом сижејном линијом. То је доказ да је циклизација могућна – и да је овога пута изведена – на парадигматској оси. Природно је што се овај принцип циклизације јавља у Кишовој посљедњој фази, када више није трагао за романом и када га није занимала комбинација исјечака из живота, односно када је новелу сматрао својом и савршеном формом, способном да обухвати "читав живот". Сажете "романе на длану" могућно је било циклизирати као парадигме.

И *Енциклойедија мрйвих* је циклизирана на парадигматском принципу, с тим што парадигма није више



"комесар", већ "јоги", а тематски оквир чине љубав и смрт. У знаку ове парадигме настале су и новеле окупљене у збирци *Лауйа и ожиљци*. Како сам писац каже на крају *Енциклойедије*, све њене приче су "у знаку једне теме коју бих назвао метафизичком", па би књига, "када реч **диван** не би захтевала светлије боје и ведрије тонове, (...) могла носити поднаслов *Зайадно-исшочни диван*, с јасним ироничним и пародијским контекстом".

Писац бира догађаје из разних времена и простора, уводећи у двије, вјероватно најуспјешније, новеле и женске приповједаче. Девет новела је, метафорично речено, девет погледа кроз прозор смрти, при чему међу новелама не постоји непосредна сижејна ни персонална веза, те тако не сачињавају непрекинути говорни приповједачки ланац. Оне се зато могу разумјети као девет парадигматичних јединица, односно – да употребимо Кишов термин – девет "варијација" на исту тему. Новеле нијесу поређане по слиједу догађаја које дочаравају. Дух цјелине не би био разорен чак ако би неке од њих замијениле мјеста, што није случај са синтагматски циклизираним новелама.

Свака од новела даје нов поглед на вјечну метафизичку тему смрти, а све заједно творе једну парадигматску мрежу. Њихова временска испретураност, која подвлачи њихово метафизичко значење, јесте својеврсна негација времена.

Намеће се закључак да је у фази рада на породичном циклусу Киш имао једну концепцију новеле и један концепт њихове циклизације а сасвим други у својој трећој, новелистичкој фази. *Рани јади* су пут ка роману, гдје су приче исјечци из живота истога јунака, исјечци међусобно повезани ликовима, сижејном линијом, простором и временом, тако да творе ланац прича по принципу непрекинутог, уланчаног приповједачког говора. Ту се циклизација одвија на синтагматској оси, на оси комбинације. У новелистичкој фази, пак, Киш разумије новелу као сажет роман у који може стати "читав живот", а новеле се циклизирају у вертикалном низу, на парадигматској, односно асоцијативној оси – дакле на оси селекције – при чему тематика и јунаци имају пресудну улогу. *Гробница за Бориса Давидовича* јесте "историјски циклус" чији су јунаци "комесари", а *Енциклойедија мрйвих* је "метафизички циклус" чији су јунаци "јогији."

Сама породична трилогија, међутим, циклизирана је знатно лабавије. То је троструко виђење истог свијета, истих јунака и истих догађаја. Сам писац је, са својственом му иронијом, говорио да се те књиге међусобно поништавају, али да се могу схватити и као двоструки билдунгсроман: о развоју писца и о развоју јунака. То, дакле, није циклус у традиционалном смислу ријечи, већ – упрошћено речено – настојање да се исто види и дочарава другачије, све дотле док тема опсједа писца. И овдје се, дакле, "циклизација" књига догађа на парадигматској оси, ако о правој циклизацији уопште може бити говора. План о циклусу није постојао прије циклуса; циклус је посљедица ауторовог незадовољства претходним решењем. Зато су књиге породичне трилогије у знаку аутономних, а не у знаку контекстуалних вриједности. То се не би могло рећи за приче у *Раним јадима*, *Гробници* и *Енциклойедији*.

Јован Делић

О метафорама и о жртвама или: Гдје су се срели Шаламов и Киш?

Данило Киш каже да је учинак литературе "невидљив, непрорачунљив, далекосежан и ништаван истовремено". Тежећи помало парадоксу, али и постављајући замке како читаоцу тако, још више, и тумачу, он се поигравао са свим оним што нам његово дјело пружа: повремено доводећи у питање смисао властитог заната пред животом, пред судбином ("књижевност може бити покушај да се побегне од људске судбине"), ипак ће на крају у једном од посљедњих интервјуа да каже: "Ја сам, у начелу, уверен да се историја остварује као историја несреће, да се понавља увек у својим рђавим аспектима."

Ако бисмо слиједили ове његове ријечи, ако бисмо на основу њих поново читали Кишов литерарни опус, скоро да би се морао тражити један другачији аспект казивања о свему оном што се, у другачијим кључевима, читало од *Мансарде* до *Лауйе и ожиљака*. Иако су његове ријечи истргнуте из контекста, остаје да читалачком свијешћу доминира синтагма *исшорија се осшварује као исшорија несрећа* и да се на другачији начин тематизује његов опус. Опус саздан од историја какве су, прије свега, оне у *Раним јадима*, у *Башши йейелу*, у *Гробници за Бориса Давидивича*, *Енциклойедији мрйвих*... Час као историје појединачних, час као историје колективних несрећа:

"Мислим да књижевносш шреба да исйравља Исшорију, зашо шшо је Исшорија уойшшена, а књижевносш је конкрешна. Исшорија је мношшво, књижевносш индивидуално. Исшорија је без сшрасши, без злочина и без обзира на бројке: шша значи шесш милиона мршвих(!) ако не видимо једног јединог човека и његово лице, његово шело, године и његову личну йовесш.

Неодређеносш Исшорије йосшаје један одређени йојединац, а књижевносш исйравља равнодушносш исшоријских чињеница. Када кажем исйравиши исшорију књижевношћу, мислим на следеће: како даши равнодушносши Исшорије својсшво конкрешног и исшинишог ако не осшацима аушеншичних докуменаша, йисмима и йредмешима који носе шрагове сшварних бића.

Књижевносш је конкреШизација айсшракшног Исшорије. Ако се ослањамо искључиво на машшу излажемо се ойасносши да йаднемо у айсшракшно: одашле неойходносш докуменаша."

Реагујући на текст у француском листу *Монд* поводом смрти Варлама Т. Шаламова (1907–1982), Данило Киш ће се сјетити ријечи Драгана М. Јеремића како у *Гробници за Бориса Давидовича* нема "оног чудесног оптимизма и вере у будућност толико присутних у делима људи који су описивали своје властите муке у концентрационим логорима". "Као да нису десетине милиона били убијени и уморени само зато што су им недостајали тај малоумни оптимизам и вера у будућност!"

Подмукло дејство биографије, саздане као историје несрећа, понукаће да се упита кад и како су се "срели" В. Т. Шаламов и Д. Киш.

Да ли на теми логора?

Чини се да не.

Ако се постави *Гробница за Бориса Давидовича* према *Причама са Колиме* (овдје се неће уводити у средиште пажење други један сибирски логораш – Карло Штајнер, и његов значај за Кишово дјело), одмах ће се уочити једна битна разлика Кишове приповијетке према Шаламовљевој: удио идеолошког аспекта који одређује смисао и суштину страдања Кишових јунака код Шаламова је скоро поништен или сведен на минималну мјеру. Или прецизније речено, Киш се бави више коријенима историје као историје несреће, а Шаламов посљедицама несреће човјека у несрећним околностима. "Сва људска осећања – љубав, пријатељство, завист, човекољубље, милосрђе, славољубље, честитост – ", каже Шаламов о тим људима којим је овладала "Велика Равнодушност", "напустили су нас с месом које нам је недостајало за све то време наше дуготрајне изгладнелости."

Објашњавајући како је настала *Гробница*, та књига као "врста фокуса свих сижеа који се односе на интелектуално насиље и на механизам Зла", Данило Киш ће инсистирати како се јунаци његове књиге "мада створени од најтврђег људског материјала, сламају као било ко други, упркос њиховој моралној, интелектуалној и идеолошкој конституцији". Та позиција погледа *извана*, не може да се у потпуности пренесе на ону слику *изнуйра* која људско посрнуће чак поставља са извјесном благонаклоношћу, са извјесном дозом разумијевања у тежњи да се преживи, опстане у *Причама са Колиме*. "Чудна је ово прича", приповиједа Шаламов, "толико чудна да је не може разумети нико ко није био у логору, ко није упознао мрачне дубине подземног света, царство криминалаца. Логор је са́мо дно живота. Подземни свет није дно дна. Он је нешто сасвим друго, нешто изван другог."

На нама је да дођемо, да спознамо то Друго. Киш нам отвара њихове двери. Отвара их тако да лакше дођемо до Шаламова. И до Литературе.

На основу ових назнака, скоро да је беспредметно питање које се поставило и да, осим случајне тематске сродности, није било "сусрета" Шаламова и Киша. Њих двојице којима су се, тамо негдје на Јелисејским пољима, или под сјенком Тријумфалне капије, можда и укрстили путеви крајем шездесетих, почетком седамдесетих година.

Ипак, да ли су се "срели" Шаламов и Киш?

То ће нам, ипак, први да покаже Шаламов. И његова прича под насловом "Марсел Пруст". Она почиње казивањем о нестанку књиге, о томе како је украден четврти том (по руском, а пети и шести по српском преводу) Прустовог *Трагања за изгубљеним временом*. Онај том под (српским) насловом *Око Германиштових*. Да ли ће та књига завршити, у колимским забитима, као цигарет-папир од којег ће се направити карте за играње? То је тек успутно питање:

"Књига је несшала. Ко ће да чиша шу чудну йрозу, скоро бесшежинску, гошово сйремну за леш у

→

Небеска Русија

Зоран Костић

И како да те схватим умом,
ја – који ни свој род не могу,
мада ти јесте близак глумом
у опхођењу према Богу.

Ти само имаш више стила,
шире се крстиш, клањаш
дубље,
преданије си и постила,
пламсавије ти цркве-зубље;

молитва, служба, причест –
исто
(гријех, па лијек-исповијед),
небо, такође: видим, Христос –
и ту и код нас – тужан, блијед,

смртнику служи као примјер
праштања, након мучeништва.
А човјек? Мала, гола звијер
која не има нигдје ништа,

сем сна да он је тај што треба
цио род људски (кад пожели),
да спасе вјером у моћ неба!
И живи за то! (А може ли)?

космос, где су померене све размере, где не постоји велико и мало? Пред сећањем, као и пред смрћу, сви су једнаки, и право је аутора да запамти одећу послуге и заборави накит госпође. Овај роман необично је померио хоризонте уметничке речи. Ја, човек са Колиме, затвореник, био сам пренесен у један одавно изгубљен свет, у друкчије навике, већ заборављене и непотребне. Као ноћни дежурни фелчер имао сам времена за читање. Био сам обузет "Германтом". Од "Германта", од четвртог тома, почело је моје познанство са Прустом."

Та чудна проза, можда она проза будућности о којој говори Шаламов ("Како да испричам причу о тој проклетој кравати? То је истина посебне врсте, то је истина стварности. Али, ово није есеј него прича. Како да учиним да она постане проза будућности – нешто слично причама Сент-Егзиперија који нам је открио ваздух."), постаје језгро око којег се конституише Шаламовљево приповиједање. Језгро око којег и унутар којег се граде његове приче, све оне судбинске приче које опет бивају препознате повремено и као литература: подсјетимо се само приче "Јоши Берди", чији мотив је већ читан код Љескова и Тињанова. Та чудна проза својим урањањем у вријеме и поништавајући границе времена збивања и времена приповиједања приклања се, у занатском смислу, демистификацији приповједног чина који налазимо у Пруста, који наслућујемо у Шаламова, у Киша. Шаламов се упознаје с Прустом на страни Германтових, на оној супротној страни од оне гдје је приповједачева мисао усмјерена и из које ће да се роди она, рекло би се, њежна и неузвраћена Свanова љубав. Киш ће за тим фантомским приповједачем трагати кроз "Содому и Гомору", онај дио *Трагања за изгубљеним временом* који ће водити коначном разрјешењу ове необичне саге о сјећању.

И један и други (Шаламов и Киш) трагају, са различитих позиција и с различитим циљем да се пронађе оно што је некада и негдје постојало, а сада тавори у дубинама властите свијести. Та свијест и јесте и није прошлост. Она је дио бића и обојици је потребно катарзично осјећање да се писањем, записивањем очисте од оног што су они, од њихових двојника из претходних дана живота. "Само напиши, и онда можеш да заборавиш", каже Шаламов. "Знао је како то изгледа кад мораш поново да се учиш животу, како је тешко уклопити се у свет с другим мерилима и друкчијим моралним нормама, и како тешко оживљавају оне успомене које су у теби живеле до тренутка хапшења. Те успомене нису биле тек опсене, већ закони неког претходног живота." (Шаламов)

Марсел Пруст се својим ореолом надвио над упоредним читањем дјела Варлама Т. Шаламова и Данила Киша. Као што код њега ишчитавамо својеврсну историју француске књижевности, тако у Шаламова откривамо Тјутчева, Достојевског, Платонова, Мандељштама. "ја миришем књиге", говори Киш. "Мирис ме чак подсећа на утиске које сам имао о некима од њих. Знате ли, рецимо, да руске књиге миришу сасвим другачије него књиге из других европских земаља."

Као и код сваког другог поређења постоји опасност да се домишља, да се претпоставља. Нећемо се везати за онај пастиш-некролог из Кишовог *Пешчаника* који се приписује Марселу Прусту као нека врста дуга и омажа ученика учитељу. Било би то одвећ скромно везивање ове двојице писаца што се на различите начине могу везивати са "књижевном логорологијом". И Шаламовљева прича "Марсел Пруст" може да се прихвати само као путоказ за коријене духовног сродства двају писаца. Оног сродства којег откривамо у доживљају који се исказује. Ево шта читамо у једној Шаламовљевој приповијеци:

"Сребрни ариш у тајги изгледао је као експлозија дима локомотиве. Бела густа магла, којом је небо било превучено – наша ноћ испуњења, такође је била дим локомотиве, дим мог дугогодишњег сна. У тој белој тишини нисам чуо шум ветра, чуо сам музичку фразу с неба и јасан, мелодичан, звонак људски глас, који се чуо у леденом ваздуху баш изнад нас. Музичка фраза била је халуцинација, звучна фатаморгана у којој је било нечег од дима локомотиве који је испунио тај теснац. Људски глас био је наставак, само логичан наставак те зимске музичке фатаморгане."

Та чудесна музичка фраза, попут оне Вентејеве, та чудесна "небеска музика" засвираће код Киша на још фантастичнијем инструменту, на тој необичној "еолској харфи" која хвата звукове из давнина и чије мелодије "допиру из прошлости и из будућности" и гдје дјечак, Анреас Сам, вјероватно, трага за звуком времена "јер из дубине времена и историје допиру звуци као са квазара, далеких звезда".

Овој слици придружиће се још једна заједничка слика, заједнички доживљај који Шаламов и Киш уткивају у приповиједање, уз јасну потврду већ дефинисаних различитих тачака гледишта.

У причи "Надгробно слово" Шаламов као да поистовјећује свој, ауторски глас са приповједачем:

"Не бих сада волео да се вратим својој породици. Тамо ме никад неће схватити, и неће ни моћи да ме схвате. Оно што њима изгледа важно, ја знам да је тричаво. А оно што је важно мени – оно мало што је у мени остало – они не могу ни да схвате ни да осете. Само бих им донео нови страх, још један међу хиљаду страхова којима је испуњен њихов живот. Оно што сам ја видео, човек не сме да види, ни да зна. А затвор – то је друга ствар. Затвор је – слобода. То је, колико ја знам, једино место где су људи без бојазни говорили све о чему су мислили. Где су одморили своју душу. Где су одморили тело јер нису радили. Тамо је сваки тренутак постојања имао смисла."

Ове ријечи призивају епизоду из *Баште, пепела* у којој Андреас Сам, двадесетак година након рата, у извјесном Едуарду Кону препознаје свог изгубљеног оца, што овај одбија на необичан начин, на начин шаламовљевски, јер других аргумената нема: "ако је чак и истина то што тврдите, младићу, то јест да сам баш ја ваш отац, ја имам савршено право да се не сећам тога"!

Позиција извана и позиција изнутра (у односу на логор) може да ствара различитост књижевних поступака, може да ствара разноврсност духовних опредјељења, али оно суштинско, оно на чему се и заснива помисао о књижевном сродству (без додира) Шаламова и Киша, то опстаје и појављује се као поетичка доминанта: онај прустовски, онај љубичасти ореол, надвија се над оба ова аутора, али не само зато што им је отворио питања списатељске енигме, већ и зато што их је упутио како да дођу до властитог исказа.

И Пруст, и Шаламов и Киш имају своје властите, опсесивне метафоре, оне метафоре које су препознатљиве и карактеристичне у јединственом поетичком кругу, мада се оне могу да сведу под једно: сјећање, властито сјећање их је освојило толико да су се свјесно њему жртвовали и над том жртвом су градили свако своју сагу, свако своју поезију. Њихове биографије су се из фактографије преточиле у имагинацију, у литературу.

"Писац се не постаје случајно – подмукло дејство биографије јесте први и највећи подстицај. А у једној биографији преовладавајуће осећање различитости, "срамни печат" различитости је детонатор маште. Писац или будући писац пита се о сопственом постојању, покушава да објасни порекло те различитости и њену везу са светом. Када сами себи постављамо питања, тиме чинимо и први корак према књижевности, штавише, чинимо најважнији корак према књижевности, која, као што каже Барт, и није ништа друго до постављање питања самом себи."

Оних питања која садрже могућност одговора.

Одговора попут овог да је Марсел Пруст посредовао код упознавања Варлама Т. Шаламова и Данила Киша. А сродство је неминовно изникло јер су сва тројица жртвовала властитост личног живота писаној ријечи.

Младен Шукало

"Илијада" и одисеја Илије Босиља

У царству боја силницима је забрањен прилаз.
Овде је једини мој Бог и све моје неме молитве.
Све што не стигох да посвршавам и вазносим
на јави, током дуга века, згуснуло се и букнуло
у питомији и лепши свет, од доживљеног и виђеног.

(Флорика Штефан, Царство боја)

Песникова душа је око свевидеће. А поглед му јасан и незлобив. Анђеоском лакоћом препознаје истину у души другог песника. Један збори речима, други бојом из светлости, ал' обоје сликом мисле. Реч песникиње је директна, незаобилазећа, добронамерна и сапатничка. Флорика Штефан разуме, саосећа и воли. Разлог је то да две њене песме, посвећене Илији Башичевићу Босиљу, започињу и завршавају књигу о њему. Књигу, као неку врсту споменика о стогодишњици рођења, приредио је Босиљев млађи син, др Војин Башичевић, а главни (насловни текст "Мој отац Илија, нацрт за антимонографију", дело је старијег, те 1995. године већ преминулог), Димитрија Миће Башичевића. Историчар уметности, сликар/песник, знан као Мангелос, Димитрије Башичевић исписује у особеној, еклектички структурираној, поетско-теоретичарско-(ауто)биографској форми, потресну сагу, у чију жижу поставља очев живот, рад, онај тежачки на њиви и онај потоњи, сликарски, у чудној некој симбиози, те све односе које је Илија градио и оне који су њега градили.

Обојена амбивалентном емотивношћу, искрена синовљева прича не само да не покушава да прикрије некаквом силованом објективношћу, већ радо, с мером наравно, обухвата и друге исповести из живота који се одигравао далеко од очевог/породичног хабитата, али које сведоче о љубави и поштовању, тој узрочно-последичној вези са Цигуром бр. 8, Шид. Из тако осмишљеног текстуалног склопа, као посебна врста аутобиографског податка, происходи и Димитријев теоретичарски став. Видно подстакнут на размишљање примерима из најнепосредније близине, о којима је могао знати више но ико други, и као син сликара Босиља и као кустос/директор Галерије примитивне умјетности у Загребу, непрекидно имајући у виду пут "од Алтамире до Гернике", долази до фундаменталних закључака, које је занимљиво навести, јер бацају светлост и на главни предмет његових анализа – очево сликарство:

"... с обзиром на структуре еволуције / нема могућности за разлике емотивног живота јединке / с обзиром на њихово образовање / као што нема могућности да информације / образују промену у структурама инстинкта / у емотивном животу / информације су материја мишљења..." Или на другом месту: "слобода за сликара није ништа друго / већ инстинктивно познавање граница / да ли је слобода сваки пут на свакој слици пуна / пуна јер је достигнута / само искуство пређашњих сваки пут / шири границу слободе ..." Као што се види, текст тече без знакова интерпункције, нема великих слова ни кад су имена у питању, а у књизи већим својим делом је графички приказан као еп. Према мом увиду нико за тако изабрану форму није дао директан коментар, нити објашњење. Слободна сам да такав начин тумачим као жељу сина да се ориближи смислу очеве ликовне акрибије, нека врста ономатопејског еха његовог неуморног радног нагона који је даноноћно "низао" слике, као писма, као дневник, као мемоаре, као непрекидно свођење рачуна из животноискуственог биланса. Или је, пак, у стилизованом виду, алудирао на очев начин писања писама, могуће и на легендарни начин Илијиног елоквентног приповедања?

Скоро је три деценије протекло од смрти сликареве. Подстакнута невидљивим разлозима судбине, задубила сам се, према својим могућностима, у читање најнеобичније ликовне о/поруке коју је Босиљ, сељак/сликар/песник ликовних визија, оставио генерацијама на увид. Његовом делу приступам отворена срца, јер је то одувек и био и остао једини прави прилаз. Осим што сам одреаговала на раскошну лепоту, слободу и склад колорита, или на непосредност у спровођењу личног виђења у цртеж и фантазмагоричну иконографију, покренула се, као и обично, моја слабост према одгонетању значења, за које сматрам да ме на најнепосреднији начин доводи до саме личности уметника. Кад га већ нисам лично познавала, признајем да временска дистанца помаже у случају Илије Босиља, јер сам растерећена од бремена таквих политичких уверења која су у искреном патроти видела непријатеља народа (проверени механизам одбране свих режима у времену сопствене консолидације), што, осим на конкретни опстанак после одузимања земље и свирепих "откупа", касније обележава лешинарском сенком и његов статус сликара – непризнавањем етаблираних стручњака и колега уметника, неправда која никад није у потпуности исправљена.

Могуће је и да нећу рећи ништа ново у односу на оно што је тако темељито написао његов син Димитрије, или у односу на моје професоре и колеге, који су га познавали, директније се њиме бавили, поштовали га и, пре свега, веровали у њега. Можда је сав њихов труд за самог Илију Башичевића дошао мало прекасно, као нека врста постхумне рехабилитације. Али је зато генерацијама нових поклоника уметности указано на изузетан сликарски опус, који је уместо афирмације (која као да је с правом припадала сваком наивцу који је ма и црту повукао), изазивао низ полемика са негативном конотацијом, од негирања вредности до оспоравања оригиналности. Босиљ је на све то имао само један одговор: сликање, сликање, сликање. На начин који је установио на самом почетку, у првим, бојажљивим цртежима, сликама (тај први покушај је у потпуности уништио његов син Димитрије, не верујући да ће отац одржати стваралачки континуитет, а могуће да је и сам био у недоумици о вредности очевих "чрчкарија", јер су оне биле толико различите од свега што су наивни сликари користили као тему – ни трага од окружујуће свакодневице, или бар пејзажа!) Као што је нагло прословио, у касним годинама, кад онемоћала рука више није могла да држи мотику, одмах је запловио просторима личне космогоније, која се у њему формирала од рођења, богаћена опсервацијама или догађањима, Библијом, другим књигама које су му биле при руци, народним песмама пре свега, али и епосима других народа. Сликао је Илија у самоћи, пред синовима, породицом, суседима, разним стручним комисијама за процену оригиналности. Престајао би да слика само у болести, као у оној пред коначни одлазак.

Сликарска Одисеја Босиљева трајала је око петнаест година. Време релативно кратко за вишефазно сазревање уобичајеног уметничког пута. Но, код Илије ништа није било уобичајено, јер он је сликар који је, такорећи одмах ускочио у уметничку зрелост, обележену чврстим концептом, како ликовним тако и иконографским. Теме су, верујем, биле само повод за објаву садржаја, који, мада организован у различите циклусе – Апокалипса, Библија, Летећи људи, Народна поезија, Птице и друге животиње, своје право место налази у "Илијади", циклусу "неких његових замишљаја".

"Илијада", нека Илијина "земља Недођија", коју је по себи назвао, прихватила је све ликове који су га макар окрзнули својим постојањем, било да су људи или животиње. Формално гледано, није било неке разлике у приступу било сликарској материји, обликовању фигура или саме сцене, или некој психолошкој констелацији у односу на друге циклусе. Исти дематеријализовани свет, као да је удаљен из непосредне животне оптике: оскудна или никаква сценографија, само позадина која даје на знање да се све збива негде иза стварности; фигуре људи обучене у неке униформисане хаљетке који су заправо телесни опис, при чему сликар готово да не прави полне разлике, исте смешне танушне ножице, а руке нешто флуидније у покрету, често само по једна, подигнута ка нечем неиздиференцираном; често ове сподобице имају крила, ко зна, можда су им била потребна да се одлепе из стварности до Илијиног насликаног оностраног света; главе њихове су обично са два лица из профила, а уколико је приказана анфас, глава је стилизована до симбола – обрве и нос у једном потезу, округле окице и једна лучна црта за насмешена уста. У Илијином свету не постоји ни портретска ни психолошка карактеризација. То је свет лишен представе бола, срећни изрази су присутни чак и при суровим сценама. Да ли је то стоичко прихватање живота какав јесте? Присуство двоглавих, људи или животиња, свеједно, који су значењска окосница Илијиног опуса, негира такву помисао. Та су бића његово ружно искуство, ватра на којој се безброј пута опекао, и преживео. Свој пречишћен став, сублимацију искуства, учитао је у свој "замишљај", у своје "илијаде". Сликар се никад и није трудио да ова бића изведе према неком реалном прототипу, зато у њима видимо апстрактизовану амблематику човековог света.

Није то била једина необичност. У устаљеном репертоару фантастике Илије Босиља сусрећемо разне животињске врсте, налик на оне које иначе познајемо, али у доста спретној комбинацији са људским или неким другим, неприпадајућим главама; крила, ноге, тела, разни израштаји, перје, крљушт, сурле, кљунови – све је то Босиљ искористио да измести из описа реалности, донекле попут Боша. Но, за разлику од овог светски познатог мајстора фантастике, Босиљ није патио од "horror vacuui", нити је правио преплетанке од телеса. Свако његово биће је имало свој ваздушни простор.

Ма колико маштовит, Босиљ никад није направио ни једну инсинуацију на еротику. Очито је то била табу тема, којој није приличило да изађе пред очевице. Једини директан наговештај да је љубав постојала као искуство јесте слика под насловом "Љубав на Илијади". Сав еротски набој и животно спознато осећање, симболично је приказано у чину даривања цвета. Савршено! Живео наговештај! Живела слутња!

Можда једино право отелотворење земних задовољстава представља опет једна сублимна операција: третман густе сликарске материје, којом је са очитом страшћу експресионисте, наносио на подлогу, ронећи у пасти, месећи уобичајене форме. Неретко је у смесу убацивао и златни прах, те је све то добијало неки пригушени звук стваралачког захвата. Није немогуће да се у овакве подухвате уклапа прича о освојеним сликарским слободама које категорише његов син Димитрије.

Основно његово средство изражавања, полазиште идеје, представља ипак цртеж. Огољен, сам, неподупрт лепотом и богатством боја које је Босиљ користио понекад потпуно произвољно, али не без система који је мера његове аутентичне даровитости, цртеж, "шкица", како их је звао, делује крхко, рањиво. Међутим, како је и Илија-човек то увек у животу знао, тако и његов цртеж одражава унутрашњу одлучност, са линијом која увек зна куда води да би се стигло до жељене форме. Једва видљива вибрација линије, као да су перо/оловка наилазили на отпор неравне подлоге папиру, део је Босиљеве обазривости унутар које се усклађују намера и спонтаност.

Посматрајући Босиљево дело у целини, закључујемо да много више него у времену у ком је живео, сада постоје одговарајући примери за поређење. За необичну ликовност чији се свет према неком личном кључу апстрактизује у сопствени амблем. Много је младих сликара београдске ликовне сцене, који су и без познавања Босиљевог сликарског опуса дошли до сличне идеје. Очито је време за то сазрело. Макар да су они својим делом само далеки ехо Босиљевих хтења, односно да у свом времену и степеном својих сазнања желе нешто друго, поменимо само неке, можда колико да испровоцирају будуће теме: Татјана Јанковић, Љубица Николић, Мирјана Петровић, Селена Вицковић...

Овај текст нема намеру да прерасте у скраћену монографију. Он је само нека врста придруживања омажу једном изузетном човеку, изузетном сликару. Са свешћу да није ни дотакнуто све што би требало, начинила сам могући, лични, избор у богатом низу компоненти једног одиста комплексног дела.

Весна Тодоровић